

Schumann

WALDSZENEN

CARNAVAL

GEISTERVARIATIONEN

DASOL KIM

AP
Y
TE



BR
KLASSIK

CO-PRODUCTION

Dasol Kim piano

Robert Schumann (1810-1856)

Waldszenen op. 82		19. A.S.C.H.-S.C.H.A.	
1. Eintritt	2'14	(Lettres dansantes)	0'58
2. Jäger auf der Lauer	1'25	20. Chiarina	1'29
3. Einsame Blumen	2'42	21. Chopin	1'07
4. Verrufene Stelle	3'53	22. Estrella	0'32
5. Freundliche Landschaft	1'06	23. Reconnaissance	1'39
6. Herberge	1'57	24. Pantalon et Colombine	0'58
7. Vogel als Prophet	1'37	25. Valse allemande	1'01
8. Jagdlied	2'39	26. Paganini	1'26
9. Abschied	4'16	27. Aveu	1'20
		28. Promenade	2'46
		29. Pause	0'16
Carnaval op. 9		30. Marche des "Davidsbündler"	4'09
10. Prélambule	2'10	contre les Philistins	
11. Pierrot	2'11		
12. Arlequin	1'13		
13. Valse noble	2'12	Geistervariationen WoO 24	
14. Eusebius	2'10	31. Thema. Leise, innig	2'28
15. Florestan	0'57	32. Var. 1	2'14
16. Coquette	1'53	33. Var. 2. Canonisch	2'17
17. Réplique	0'59	34. Var. 3. Etwas belebter	2'05
18. Papillons	0'44	35. Var. 4	2'32
		36. Var. 5	3'02

As a performer who lives among the voices of the past, I often feel that invisible threads connect me to the composers whose works I play. Though time separates us, their music speaks, and through it, conversations unfold. Among these distant companions, a few have become dear friends. Robert Schumann is, without question, one of them.

Schumann's music has always felt like a reflection of something deeply human – impulsive, tender, restless, and raw. When I first heard it as a child, I felt it reaching straight toward my heart, and that impression has never left me. His music does not disguise itself behind form or logic; it breathes, it trembles, it loves without restraint. Perhaps that is why I have always found it so natural to play, because it asks only for honesty. My first album gave me the chance to speak in Schumann's voice; this second recording is a continuation of that dialogue, an echo of my ongoing friendship with him.

Waldszenen, op. 82, is the newest path I have walked with Schumann. I chose it for this album, and it felt as if it chose me in return. Its quiet beauty and unguarded simplicity (qualities less apparent in his earlier works) touched me deeply. The music arrived just as I was ready to revisit Schumann's world, and it felt like a sign: a forest inviting me in. The other works, *Carnaval* and the *Geistervariationen*, were my "pandemic companions." When the world grew silent and stages went dark, I turned inward, and Schumann was there.

Carnaval, a piece I had long admired from afar, became a new discovery. Beneath its brilliance and playfulness, I found infinite shades of color and emotion, a world of masks that reveal more truth than they conceal. I often wonder if any composer before Schumann dared to weave so many human facets into a single work.

The *Geistervariationen* were different. For years, I had hesitated to approach this piece, afraid of its weight, its closeness to the edge of silence and despair. Yet, in that stillness of the pandemic, I finally had the courage – and the time – to listen. This, Schumann’s final composition for piano, carries a kind of fragile light, a farewell whispered in music. This album is, for me, more than a collection of pieces. It is a personal diary written through sound, full of memories, emotions, and ideas that words could never capture. I am grateful to share them in the language Schumann taught me: that of the heart. I hope that listeners will feel what I have felt in his music: beauty, comfort, and the quiet understanding that, even across centuries, we are never truly alone.

Dasol Kim

Als Interpret, der inmitten der Stimmen der Vergangenheit lebt, habe ich oft das Gefühl, dass unsichtbare Fäden mich mit den Komponisten verbinden, deren Werke ich spiele. Obwohl die Zeit uns trennt, spricht ihre Musik, und durch sie entfalten sich Gespräche. Unter diesen fernen Weggefährten sind mir einige zu lieben Freunden geworden. Robert Schumann ist ohne jeden Zweifel einer von ihnen.

Schumanns Musik erschien mir stets als Spiegel von etwas zutiefst Menschlichem – impulsiv, zart, ruhelos und unverstellt. Als ich sie als Kind zum ersten Mal hörte, hatte ich das Gefühl, sie richte sich direkt an mein Herz, und dieser Eindruck hat mich nie verlassen. Seine Musik verbirgt sich nicht hinter Form oder Logik; sie atmet, sie zittert, sie liebt ohne Zurückhaltung. Vielleicht ist es gerade deshalb für mich immer so selbstverständlich gewesen, sie zu spielen, denn sie verlangt nur eines: Ehrlichkeit. Mein erstes Album gab mir die Möglichkeit, in Schumanns Stimme zu sprechen; diese zweite Aufnahme ist die Fortsetzung

dieses Dialogs, das Echo meiner anhaltenden Freundschaft mit ihm.

Die *Waldszenen* op. 82 sind der jüngste Weg, den ich mit Schumann gegangen bin. Ich habe das Werk für dieses Album ausgewählt, und doch hatte ich das Gefühl, es habe mich seinerseits gewählt. Seine stille Schönheit und seine ungeschützte Einfachheit (Eigenschaften, die in Schumanns früheren Werken weniger deutlich hervortreten) haben mich tief berührt. Die Musik kam genau in dem Moment zu mir, als ich bereit war, Schumanns Welt erneut zu betreten, und es fühlte sich an wie ein Zeichen – wie ein Wald, der mich einlädt. Die anderen Werke – *Carnaval* op. 9 und die *Geistervariationen* WoO 24 – wurden meine Begleiter in der Pandemie. Als die Welt still wurde und die Bühnen dunkel blieben, wandte ich mich nach innen – und da war Schumann.

Carnaval, ein Werk, das ich lange aus der Ferne bewundert hatte, wurde zu einer neuen Entdeckung. Unter seiner Brillanz und Verspieltheit fand ich unendliche Farbschattierungen und

Emotionen, eine Welt von Masken, die mehr Wahrheit enthüllen, als sie verbergen. Ich frage mich oft, ob es je ein Komponist vor Schumann gewagt hat, so viele menschliche Facetten in ein einziges Werk zu verweben.

Die *Geistervariationen* waren anders. Jahrelang hatte ich gezögert, mich diesem Stück zu nähern, aus Angst vor seiner Schwere, vor seiner Annäherung an die Grenze von Stille und Verzweiflung. Doch in der Ruhe der Pandemie fand ich schließlich den Mut – und die Zeit –, wirklich zu horchen. Diese letzte Klavierkomposition Schumanns trägt ein zartes Licht in sich, einen Abschied, der in Musik geflüstert ist.

Dieses Album ist für mich mehr als eine Sammlung von Stücken. Es ist ein persönliches Tagebuch, in Klang geschrieben, voller Erinnerungen, Gefühle und Gedanken, die Worte niemals einzufangen vermögen. Ich bin dankbar, sie in der Sprache teilen zu dürfen, die Schumann mich gelehrt hat: der Sprache des Herzens. Ich hoffe, dass

die Hörer das spüren werden, was ich in seiner Musik gespürt habe: Schönheit, Trost und die stille Gewissheit, dass wir niemals wirklich allein sind, selbst wenn Jahrhunderte uns trennen.

Dasol Kim

En tant qu'interprète vivant parmi les voix du passé, j'ai souvent le sentiment que des fils invisibles me relient aux compositeurs dont je joue les œuvres. Bien que le temps nous sépare, leur musique parle, et à travers elle, des conversations s'ouvrent. Parmi ces compagnons lointains, certains me sont devenus chers. Robert Schumann est, sans aucun doute, l'un d'eux.

La musique de Schumann m'a toujours semblé être le reflet de quelque chose de profondément humain – impulsif, tendre, inquiet, à vif. Lorsque je l'ai entendue pour la première fois enfant, j'ai senti qu'elle s'adressait directement à mon cœur, et cette impression ne m'a jamais quitté. Sa musique ne se dissimule pas derrière la forme ou la logique ; elle respire, elle tremble, elle aime sans retenue. C'est peut-être pour cela que je l'ai toujours trouvée si naturelle à jouer : elle ne demande qu'une chose, l'honnêteté. Mon premier album m'a donné la chance de m'exprimer à travers la voix

de Schumann ; ce deuxième enregistrement est la continuation de ce dialogue, l'écho d'une amitié qui perdure.

Waldszenen, op. 82, est le sentier le plus récent que j'ai parcouru avec Schumann. C'est moi qui l'ai choisi pour cet album, mais j'ai eu le sentiment qu'il m'avait choisi à son tour. Sa beauté silencieuse et sa simplicité désarmée (des qualités moins apparentes dans ses œuvres antérieures) m'ont profondément touché. Cette musique est arrivée au moment où j'étais prêt à revisiter l'univers de Schumann, et cela m'a semblé être un signe : une forêt qui m'invitait à entrer. Les autres œuvres, le *Carnaval* et les *Geistervariationen*, ont été mes « compagnes de pandémie ». Quand le monde est devenu silencieux et que les scènes se sont éteintes, je me suis tourné vers l'intérieur – et Schumann était là.

Carnaval, une œuvre que j'avais longtemps admirée de loin, s'est révélée sous un jour nouveau. Derrière son éclat et sa fantaisie, j'y

ai découvert une infinité de nuances, un monde de masques qui révèlent plus qu'ils ne cachent. Je me demande souvent si un compositeur, avant Schumann, avait osé tisser autant de facettes humaines dans une seule œuvre.

Les *Geistervariationen* étaient différentes. Pendant des années, j'ai hésité à aborder cette pièce, redoutant son poids, sa proximité avec le silence et le désespoir. Pourtant, dans le calme de la pandémie, j'ai enfin trouvé le courage – et le temps – d'écouter. Cette ultime composition pour piano de Schumann porte une lumière fragile, comme un adieu murmuré en musique. Cet album est, pour moi, bien plus qu'une simple collection de pièces. C'est un journal intime écrit à travers le son, rempli de souvenirs, d'émotions et d'idées que les mots ne sauraient saisir. Je suis reconnaissant de pouvoir les partager dans la langue que Schumann m'a apprise : celle du cœur. J'espère que les auditeurs ressentiront, dans sa musique, ce que j'y ai moi-même trouvé : la beauté, le

réconfort, et cette silencieuse évidence que, même à travers les siècles, nous ne sommes jamais vraiment seuls.

Dasol Kim



The Piano Worlds of Robert Schumann.

Dasol Kim plays Schumann

Wolfgang Rathert

Compared to Liszt's encyclopaedic, universal conception of the piano, or to Chopin's monologic, intimate approach, Robert Schumann's perspective is at once more ambitious and more torn. His piano music is ambitious in its constant association of classical musical models with pre-Romantic programmes borrowed from literature and poetry; it is torn in its abundance of heterogeneous stylistic means and expressive gestures that he experimented with in the monumental body of more than thirty piano works composed between 1830 and 1840 – at times verging on the unplayable, and displaying a prodigious imaginative power that seems to shatter all convention. After he had gathered intensive compositional experience in the fields of song, chamber music, symphony and oratorio, the piano works written from 1845 onwards lead into a completely different world, marked by an increasing engagement with Bach's music, but also by a closer adherence to bourgeois ideals. Schumann's final piano works, written in Düsseldorf between 1850 and

1854, before his physical collapse and suicide attempt, reveal yet another physiognomy. The internalisation of the musical language and the renunciation of all external brilliance truly justify the much overused term "late work", for here an artist was approaching ever closer to that irreversible point beyond which he was entirely trapped within his own world.

Much has been pondered and written about the distinctive character of Schumann's conception of music, which is difficult to define, and is focused, as if by a burning-glass, in his piano works, which are present in all his creative periods. The nineteenth century was fascinated by the tension between "genius" and "madness", the twentieth century by that of a "jubilantly suffered Romanticism" (Peter Gülke). Behind this lies the recognition of a split between the self (the artist) and the non-self (the world), which the Romantic artist, in contrast to the self-possessed classical artist, must constantly strive to overcome. It was no coincidence that Schumann was

particularly drawn to the Romantic figure of the *Doppelgänger*. Roland Barthes opened up a fresh perspective in his preface to the 1979 reissue of a book on Schumann's piano music by the French music writer Marcel Beaufils, by speaking of the "reign of the intermezzo" in Schumann's music. For Barthes, the intermezzo is "a notion that becomes rather vertiginous when it is extended to all music and the world is experienced as an exhausting (if graceful) succession of interstices. Marcel Beaufils was right to place the literary theme of the carnival at the origin of Schumann's piano music, for the carnival is indeed the theatre of this decentring of the subject (a very modern temptation), which Schumann expresses in his own way through the carousel of short forms." The idea of defining the perception or experience of the world not as a coherent continuum, but as a sequence of adjoining interstices, ultimately only loosely related to one another, is profoundly Romantic: in place of a holistic whole appear fragments, episodes, dreamlike images that fade away just as quickly. For Barthes, the "decentring" of the subject is thus another word for artistic imagination itself, which incessantly absorbs the world without ever being able to grasp it in its totality. Yet in so doing it continually creates new images and scenes, so that every work of art

possesses the characteristics of an imaginary stage action. Although Schumann engaged intensely with the classical genre of the piano sonata (which, after Beethoven and Schubert, had completed its "life cycle"), for him the central forms remained the cycle composed of individual pieces and the variation, in which he continually refined the "intermezzo" concept.

As a sequence of scenes, *Carnaval*, op. 9 is a continuation of the mask theme of *Papillons*, and represents Schumann's most ambitious tightrope walk between music and language. The French subtitle "Scènes mignonnes sur quatre notes" points to the German note names **A** – **S** [=Es, E flat] – **C** – **H** [B], **AS** [A flat] – **C** – **H** [B], and **S** [E flat] – **C** – **H** [B] – **A**, which encode the underlying programme with at least a triple meaning: literally, they refer to the north-west Bohemian town of Asch (now Aš), from which Schumann's then-fiancée Ernestine von Fricken came; "Asch" ("ash") also refers to Ash Wednesday, and thus to the end of the carnival season. And finally, the composer's own monogram is hidden within, either by inclusion of his middle name Alexander (= Robert **A**lexander **SCH**umann) or as a component of his surname (**SCH**um**A**nn); in light of Schumann's suicide attempt on Shrove Monday 1854, the second and third

interpretations allow for a reading that is both startling and frightening. The three variants of the ASCH cipher are present in *Carnaval* in countless metamorphoses and gradations, some hidden, some obvious. In a way, the opening chord, C-E flat-A flat, is already a variant; motivically, the cipher is first activated in no. 3, “Arlequin”, and in no. 10, “A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)”, it even migrates into the title. This number is preceded by an insert titled “Sphinxes” with all three variants in un-rhythmicised breves (double whole notes); as the insert bears no number, one can assume that the notes are for the eye only and not meant to be sounded. (Dasol Kim therefore does not play them.) Listeners also remain unaware of them, yet they must be familiar with the titles of all twenty numbers, which concretise the programme in a quasi-literary way. Thus, the titles can denote musical forms (“Valse noble”, “Valse allemande”), various situations (“Réplique”, “Reconnaissance”, “Aveu”, “Promenade”, “Pause”), real persons (“Chopin”, “Paganini”), figures from the commedia dell’arte (“Arlequin”) or archetypes (“Coquette”, “Estrella”); but they also establish self-referential links to Schumann’s alter egos (“Eusebius”, “Florestan”) or his own works (*Papillons*, op. 2). The concluding “Marche des ‘Davidsbündler’ contre les Philistins” is a nod to Schumann’s role in the Leipzig music

scene, which he, together with kindred spirits – including his future father-in-law Friedrich Wieck – sought to liberate from the burden of outdated aesthetic views by founding the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1834.

Schumann wrote the *Waldszenen* (*Forest Scenes*) in 1848–49, at a time of increasing social and political tension in the German Confederation. In 1844, he had moved with his family to Dresden, where, after accompanying Clara Schumann on her tour of Russia, he suffered a first severe health crisis. (From 1846, an enormous creative surge began, leading to the completion of the Piano Concerto, op. 54, followed by the Second Symphony, op. 61, the opera *Genoveva*, and the incidental music for Lord Byron’s drama *Manfred*.) In the *Waldszenen*, where the term “scenes” appears for a third time after *Carnaval* and the *Kinderszenen*, Schumann seems to follow a post-Biedermeier aesthetic of the German Vormärz period. The sequence of small character pieces, mostly cast in a simple ternary song form, was therefore (mis)understood as a continuation of the *Album für die Jugend* (*Album for the Young*), op. 68. In fact, however, subtle literary connections form the background, which Schumann directly reveals in the fourth piece, “Verrufene Stelle” (“Haunted Spot”), through

the dark prefatory motto, taken from a poem by Friedrich Hebbel. With the musical topos of the baroque overture used here, he also makes an autopoietic reference to the *Symphonic Etudes* and *Kreisleriana*. The turbulent character of the early, highly virtuosic pieces is here softened to a delicate chiaroscuro between melancholy and release. Thus, in the famous, magical “Vogel als Prophet” (“Bird as prophet”), a fatalistic G minor encloses the bright, chorale-like middle section in G major. In contrast, the outer frame symbolically affirms confidence and stability, for, tellingly, the central fifth number bears the programmatic title “Freundliche Landschaft” (“Friendly Landscape”). Through its key of B flat major, it proves to be the tonal axis of symmetry in a sophisticated key scheme that forms the structural core of the *Waldszenen*.

Schumann’s last completed composition is, like his official opus 1, the *Abegg Variations* of 1831, a set of variations for piano. The poignant *Gesänge der Frühe* (*Songs of Dawn*), op. 133, Schumann’s last work published in his lifetime, were followed by the so-called *Geistervariationen* (*Ghost Variations*), WoO 24, from February 1854. They originated in immediate temporal proximity to Schumann’s suicide attempt, when on 27 February 1854 he threw himself into the Rhine

from a bridge in the Düsseldorf district of Oberkassel, was rescued, and then brought back home. Clara Schumann, to whom the work is dedicated, noted in her diary: “On the night of 17 to 18 February, Robert kept getting up and writing down a theme, which the ghosts of Schubert and Mendelssohn sang to him, and on which he made variations for me that are as touching as they are poignant.” The final fair copy was possibly written as early as 28 February. The composer Aribert Reimann, who took up and reworked the theme in his *Seven Fragments for Orchestra* in 1998, was therefore of the opinion that the fifth and final variation, due to its strikingly divergent texture, originated only on that day, thus indicating a caesura. Brahms felt that the simplicity of the chorale-like theme, set in the solemn and Trinitarian key of E flat major, was the address of a “genius kindly greeting us as he floats away”. The repetition of the second half of each variation creates a contemplative mood reminiscent of the late Schubert, while the latent – and in the second, canonic variation, explicit – polyphony seems to bow before the genius of his friend Mendelssohn Bartholdy, who had died six years earlier (and thus also before the genius of Bach). While the melody remains clearly recognisable in the first three variations, it loses itself in the final variation. Its characteristics – the

graphically striking, web-like texture, the sound oscillating mysteriously between stasis and motion, and the dynamics consistently reduced to a *piano* – recall the Arietta of Beethoven's final piano sonata, op. 111, a variation movement considered one of the most sublime farewells in music history. But Schumann also anticipated the sound world of the late piano pieces of his musical heir, Johannes Brahms. Thus, in a metaphorical sense, the *Geistervariationen* are indeed an intermezzo in music history, and without them, nineteenth-century piano music would be unspeakably poorer.

Translation: Dennis Collins



Die Klavierwelten des Robert Schumann.

Dasol Kim spielt Schumann

Wolfgang Rathert

Verglichen mit Liszts enzyklopädisch-universalem und Chopins monologisch-intimem Verständnis des Klaviers ist Robert Schumanns Blick auf das Klavier zugleich ambitionierter und zerrissener. Ambitioniert ist seine Klaviermusik durch die konsequente Verbindung klassischer musikalischer Modelle mit frühromantischen Programmen aus der Literatur und Poetik, zerrissen durch die Fülle heterogener Stilmittel und Ausdruckshaltungen, die Schumann in dem monumentalen Block von über 30 zwischen 1830 und 1840 komponierten Klavierwerken erprobte – manchmal an der Grenze zur Unspielbarkeit und mit einer überschießenden, alle Konventionen zu sprengen scheinenden Imaginationskraft. Nachdem er intensive kompositorische Erfahrungen auf dem Gebiet des Liedes, der Kammermusik, der Symphonie und des Oratoriums gesammelt hatte, führen die ab 1845 entstehenden Klavierwerke in eine ganz andere Welt, die von der zunehmenden Auseinandersetzung mit dem Werk Bachs geprägt ist, aber auch sehr viel stärker

bürgerlichen Idealen folgt. Eine nochmals andere Physiognomie besitzen dann Schumanns letzte Klavierwerke, die er zwischen 1850 und 1854 in Düsseldorf bis zum gesundheitlichen Zusammenbruch und seinem Selbstmordversuch schrieb. Die Verinnerlichung der Klangsprache und der Verzicht auf jede äußere Brillanz rechtfertigten tatsächlich den so strapazierten Begriff des „Spätwerks“, denn hier näherte sich ein Künstler immer mehr jenem unumkehrbaren Punkt, von dem an er ganz in seiner eigenen Welt gefangen war.

Über die Eigenart von Schumanns Musikbegriff, der sich kaum definieren lässt und in den in allen Werkphasen präsenten Klavierwerken wie in einem Brennspiegel bündelt, ist viel nachgedacht und geschrieben worden. Das 19. Jahrhundert faszinierte die Spannung von „Genie“ und „Wahnsinn“, das 20. Jahrhundert die Spannung einer „jubilend erlittenen Romantik“ (Peter Gülke). Dahinter steht die Erkenntnis einer Spaltung von Ich (dem Künstler) und dem Nicht-

Ich (der Welt), die der romantische Künstler – im Gegensatz zum in sich ruhenden klassischen – immer wieder überwinden muss. Es war kein Zufall, dass Schumann die romantische Figur des Doppelgängers besonders anzog. Roland Barthes eröffnete in seinem Vorwort zu dem 1979 erschienenen Neuauflage von Marcel Beaufils Buch über Schumanns Klaviermusik eine alternative Perspektive, indem er von der „Herrschaft des Intermezzos“ in Schumanns Musik sprach. Das Intermezzo ist für Barthes „(...) ein schwindelerregender Begriff, wenn man ihn auf die gesamte Musik ausdehnt und die Welt als eine ermüdende (wenn auch anmutige) Folge von Zwischenräumen erlebt wird. Marcel Beaufils hat zu Recht das literarische Thema des Karnevals an den Anfang von Schumanns Klavier gestellt; denn der Karneval ist wirklich das Theater dieser Dezentrierung des Subjekts (eine sehr moderne Versuchung), die Schumann auf seine Weise mit dem Karussell seiner Kurzformen zum Ausdruck bringt.“ Die Idee, die Wahrnehmung oder Erfahrung der Welt nicht als ein in sich schlüssiges Kontinuum, sondern als eine Folge aneinandergereihter, letztlich nur lose aufeinander bezogener Zwischenräume zu definieren, ist zutiefst romantisch: An die Stelle eines holistischen Ganzen treten Fragmente, Episoden, traumähnliche Bilder, die sich ebenso

schnell wieder verflüchtigen. Die „Dezentrierung“ des Subjekts ist für Barthes damit ein anderes Wort für die künstlerische Imagination selbst, die unablässig die Welt in sich aufnimmt, ohne sie je in ihrer Totalität erfassen zu können. Doch so erschafft sie immer wieder neue Bilder und Szenen, so dass jedes Kunstwerk Eigenschaften einer imaginären Bühnenhandlung besitzt. Auch wenn Schumann sich intensiv mit der klassischen Gattung der Klaviersonate auseinandersetzte (die nach Beethoven und Schubert ihren „Lebenskreis“ durchlaufen habe), waren für ihn der aus Einzelstücken zusammengesetzte Zyklus und die Variation zentrale Formen, an denen er das Konzept „Intermezzo“ immer weiter verfeinerte.

Der *Carnaval* op. 9, als Folge von Szenen eine Fortsetzung des Larven- oder Maskenmotivs der *Papillons*, bildet Schumanns ambitionierteste Gratwanderung zwischen Musik und Sprache. So weist der französische Untertitel „Scènes mignonnes sur quatre notes“ auf die deutschen Tonbuchstaben **A-S[= Es]-C-H**, **AS[=As]-C-H** und **S[= Es]-C-H-A** hin, die das zugrundeliegende Programm in mindestens dreifacher Bedeutung verschlüsseln: Wörtlich handelt es sich um den nordwestböhmischen Ort Asch (heute Aš), aus dem Schumanns damalige Verlobte Ernestine

von Fricken stammte; darüber hinaus bezieht sich „Asch“ auf den Aschermittwoch, also auf das Ende der Faschingszeit. Und schließlich verbirgt sich Schumanns Monogramm darin, entweder unter Hinzuziehung seines weiteren Vornamens Alexander (= Robert **A**lexander **SCH**umann) oder als Bestandteil des Nachnamens (= **SCH**umann); im Hinblick auf Schumanns Selbstmordversuch am Rosenmontag 1854 lassen die zweite und dritte Auflösung eine ebenso erschreckende wie verblüffende Deutung zu. Die drei Varianten der Chiffre ASCH sind im *Carnaval* in zahllosen, teils versteckten, teils offensichtlichen Metamorphosen und Abstufungen präsent. Wenn man so will, stellt bereits der eröffnende Sextakkord C-Es-As eine Variante dar; motivisch wird die Chiffre erstmals in der Nr. 3, dem „Arlequin“, aktiviert, und in der Nr. 10 „A.S.C.H. - S.C.H.A. (Lettres dansantes)“ wandert sie sogar in den Titel. Vor dieser Nummer gibt es einen „Sphinx“ überschriebenen Einschub mit allen drei Varianten in nicht-rhythmischen Pfundnoten; da der Einschub keine Nummerierung trägt, ist davon auszugehen, dass die Noten Augenmusik sind und nicht erklingen sollen. (Dasol Kim spielt sie daher nicht.) Auch die Zuhörer erhalten davon keine Kenntnis, doch müssen ihnen die Titel der insgesamt 20 Nummern bekannt sein, die das Programm quasi-literarisch konkretisieren. So können die

Titel musikalische Formen („Valse noble“, „Valse allemande“), verschiedene Situationen („Réplique“, „Reconnaissance“, „Aveu“, „Promenade“, „Pause“), reale Personen („Chopin“, „Paganini“), Figuren der commedia dell’arte („Arlequin“) oder Typisierungen („Coquette“, „Estrella“) meinen, aber auch selbstreferentielle Bezüge zu Schumanns Alter Egos („Eusebius“, „Florestan“) oder eigenen Werke („Papillons“ op. 2) herstellen. Der abschließende „Marche des ‚Davidsbündler‘ contre les Philistins“ ist ein Fingerzeig auf Schumanns Rolle in der Leipziger Musikszene, die er zusammen mit Gesinnungsgenossen – darunter auch sein späterer Schwiegervater Friedrich Wieck – mit der 1834 erfolgten Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom Ballast überkommener ästhetischer Ansichten befreien wollte.

Die *Waldszenen* schrieb Schumann 1848/49 in einer Zeit zunehmender gesellschaftlicher und politischer Spannungen im Deutschen Bund. 1844 war er mit seiner Familie nach Dresden gezogen, wo er im Anschluss an die Russland-Tournee Clara Schumanns, auf der er sie begleitete, eine erste schwere Gesundheitskrise durchlebte. (Ab 1846 setzte ein enormer kreativer Schub ein, der zur Fertigstellung des Klavierkonzerts op. 54 führte, dem die 2. Symphonie op. 61, die Oper *Genoveva* und die Bühnenmusik zu Lord Byrons Drama *Manfred* folgten.) In den

Waldszenen, in deren Titel nach dem *Carnaval* und den *Kinderszenen* ein drittes Mal den Begriff der „Szene“ auftaucht, scheint Schumann einer post-biedermeierlichen Ästhetik des deutschen Vormärz zu folgen. Die Folge kleiner, zumeist in einer einfachen dreiteiligen Liedform gehaltenen Charakterstücke, wurde daher als Fortsetzung des *Albums für die Jugend* op. 68 (miss-)verstanden. Tatsächlich bilden aber subtile literarische Verknüpfungen den Hintergrund, die Schumann im vierten Stück „Verrufene Stelle“ durch das vorangestellte düstere, einem Gedicht von Friedrich Hebbel entnommene Motto auch einmal direkt offenlegt. Mit dem hier verwendeten musikalischen Topos der barocken Ouvertüre nimmt er zudem autopoietisch Bezug auf die *Symphonischen Etüden* und die *Kreisleriana*. Die Zerrissenheit der frühen, hoch-virtuosen Stücke ist hier zu einem zarten Hell-Dunkel zwischen Melancholie und Gelöstheit gemildert. So umschließt in dem berühmten, magischen „Vogel als Prophet“ ein fatalistisches g-Moll den lichten, choralartigen Mittelteil in G-Dur. Dagegen bekundet der äußere Rahmen symbolisch Zuversicht und Halt, denn bezeichnenderweise trägt die mittlere fünfte Nummer den programmatischen Titel „Freundliche Landschaft“. Durch ihre Tonart B-Dur erweist sie sich als tonale Symmetrie-Achse

einer raffinierten Tonarten-Anordnung, die den konstruktiven Kern der *Waldszenen* bilden.

Schumanns letzte vollendete Komposition ist, wie sein offizielles Opus 1, die sog. *Abegg-Variationen* von 1831, eine Variationenreihe für Klavier. Auf die ergreifenden *Gesänge der Frühe* op. 133, Schumanns letztem von ihm in Druck gegebenem Werk, folgten die sogenannten *Geistervariationen* WoO 24 vom Februar 1854. Sie entstanden in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Schumanns Suizidversuch, als er am 27. Februar 1854 von einer Brücke des Düsseldorfer Ortsteils Oberkassel in den Rhein sprang, gerettet und anschließend wieder nach Hause gebracht wurde. Clara Schumann, der das Werk gewidmet ist, notierte dazu in ihrem Tagebuch: „In der Nacht vom 17. auf den 18. Februar stand Robert immer wieder auf und schrieb ein Thema, welches ihm die Geister Schuberts und Mendelssohns vorsangen, und über welches er für mich ebenso rührende wie ergreifende Variationen machte.“ Die endgültige Niederschrift erfolgte möglicherweise bereits am 28. Februar. Der Komponist Aribert Reimann, der das Thema 1998 in seinen *Sieben Fragmenten für Orchester* aufgriff und verarbeitete, war daher der Ansicht, dass die fünfte und letzte Variation aufgrund ihrer auffällig abweichenden Satzart

sogar erst an diesem Tag entstand und damit eine Zäsur andeute. Die Schlichtheit des choralartigen, in der feierlichen, auch trinitarischen Tonart Es-Dur gesetzten Themas empfand Brahms als Ansprache eines „im Entschweben uns freundlich grüßenden Genius“. Die Wiederholung der jeweils zweiten Hälfte jeder Variation erzeugt eine kontemplative, an den späten Schubert erinnernde Stimmung, während sich die latente und in der zweiten, kanonischen Variation explizite Polyphonie vor dem Genius des sechs Jahre zuvor gestorbenen Freundes Mendelssohn Bartholdy (und damit auch vor dem Genie Bachs) zu verneigen scheint. Während die Melodie in den ersten drei Variationen immer klar erkennbar bleibt, verliert sie sich in der letzten Variation. Ihre Eigenschaften – die auch graphisch eindringliche gespinstartige Satzweise, der rätselhaft zwischen Stillstand und Bewegung oszillierende Klang und die durchweg auf ein „piano“ reduzierte Dynamik – lassen an die Arietta von Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 denken, einem Variationssatz, der als eines der erhabensten Schlussworte der Musikgeschichte gilt. Aber Schumann antizipierte auch die Klangwelt der späten Klavierstücke seines musikalischen Erben Johannes Brahms. So sind die *Geistervariationen* in einem metaphorischen Sinn tatsächlich ein musikgeschichtliches Intermezzo, ohne das

die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts jedoch unsagbar ärmer wäre.

Les univers pianistiques de Robert Schumann.

Dasol Kim joue Schumann

Wolfgang Rathert

L'idée qu'avait Liszt de la musique pour piano était encyclopédique et universelle, celle de Chopin était monologique et intime – par rapport à eux, la vision qu'en avait Robert Schumann était à la fois plus ambitieuse et plus déchirée. Ambitieuses, ses œuvres pour piano le sont par la constante conjonction de modèles musicaux classiques et de contenus programmatiques inspirés par la littérature et la poésie du premier romantisme allemand. Déchirées, elles le sont par la multiplicité hétérogène des moyens stylistiques et des attitudes expressives qu'expérimente Schumann dans l'ensemble monumental d'une trentaine d'œuvres pour piano qu'il compose entre 1830 et 1840, parfois à la limite de l'injouable et avec une force d'imagination débordante qui semble faire exploser toutes les conventions. Puis, après une période où il acquiert une ample expérience dans la composition de lieder, d'œuvres de musique de chambre, de symphonies et d'oratorios, il écrit à partir de 1845 des œuvres pour piano

qui nous entraînent dans un tout autre univers, marquées par une confrontation croissante avec l'œuvre de Bach, mais aussi beaucoup plus conformes à des idéaux esthétiques bourgeois. Il compose enfin à Düsseldorf, entre 1850 et 1854 – jusqu'à ce que l'effondrement de sa santé et sa tentative de suicide ne mettent fin à sa carrière –, ses dernières œuvres pour piano, qui présentent une physionomie encore différente. L'intériorisation du langage musical et le renoncement à tout effet extérieur brillant justifient que l'on emploie à leur sujet l'expression si galvaudée d'« œuvre tardive », l'artiste s'approchant alors de ce point de non-retour à partir duquel il resta entièrement enfermé dans son propre monde.

On a beaucoup réfléchi et écrit sur la singularité de la conception schumannienne de la musique, presque impossible à définir et qui se concentre comme en un miroir ardent dans les œuvres pour piano qu'il compose au cours de chacune de ses phases créatrices. Le XIX^e siècle était

fasciné par la tension entre le « génie » et la « folie », le XX^e siècle par celle d'un « romantisme enduré avec exultation » (Peter Gülke). Ces idées renvoient à la conscience d'une scission entre le moi de l'artiste et le non-moi qu'est le monde, abîme que l'artiste romantique doit sans cesse s'efforcer de surmonter – contrairement à l'artiste classique en paix avec lui-même. Aussi n'est-ce pas un hasard si Schumann se sentait particulièrement attiré par la figure romantique du double. Dans sa préface à la réédition du livre de Marcel Beaufils, *La Musique pour piano de Schumann*, Roland Barthes adoptait une perspective originale en parlant du « règne de l'*intermezzo* » dans la musique de Schumann, « notion assez vertigineuse lorsqu'elle s'étend à toute la musique et que le monde n'est vécu que comme une suite épuisante (même si gracieuse) d'interstices. Marcel Beaufils a eu raison de placer à l'origine du piano schumannien le thème littéraire du Carnaval ; car le Carnaval est vraiment le théâtre de ce décentrement du sujet (tentation très moderne) que Schumann dit à sa manière par le carrousel de ses formes brèves »¹. Que

la perception ou l'expérience du monde ne soit pas un continuum homogène, mais une succession d'interstices juxtaposés, articulés de manière assez vague les uns avec les autres, est une idée profondément romantique : au lieu d'un tout cohérent, nous n'avons affaire qu'à des fragments, des épisodes, des images oniriques qui s'évanouissent aussitôt. Pour Barthes, le « décentrement » du sujet est une autre façon de désigner l'imagination artistique elle-même, qui ne cesse d'absorber le monde sans jamais pouvoir l'appréhender dans sa totalité. Ce faisant, elle crée sans relâche de nouvelles images et de nouveaux tableaux, de sorte que chaque œuvre d'art possède les caractéristiques d'une action scénique imaginaire. Même si Schumann s'est intéressé de très près au genre classique de la sonate pour piano (dont il considérait qu'elle avait achevé son « cycle de vie » avec les sonates de Beethoven et de Schubert), les œuvres composées d'une succession de pièces séparées et les suites de variations étaient pour lui des formes essentielles au moyen desquelles il n'a cessé d'affiner sa notion d'« *intermezzo* ».

1 Roland Barthes, « Aimer Schumann », préface à Marcel Beaufils, *La musique pour piano de Schumann* [1951], Paris, Phébus, 1979, p. 12 (repris dans *id.*, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1982, et « Points », 1992, p. 261).

Le *Carnaval* op. 9, suite de scènes reprenant le thème des masques et des dominos des *Papillons*, est l'œuvre dans laquelle le compositeur équilibre musique et langage de la manière la plus ambitieuse. Schumann lui a donné un sous-titre français, « Scènes mignonnes sur quatre notes », qui renvoie aux notes suivantes, ordonnées de différentes manières dans leur notation allemande : **A-S**[= Es]-**C-H** (soit, en notation française : *la-mi* bémol-*do-si*), **AS**[=As]-**C-H** (*la* bémol-*do-si*) et **S**[= Es]-**C-H-A** (*mi* bémol-*do-si-la*). Sorte de code sous-jacent à l'œuvre, ces notes présentent sous ces formes trois significations au moins : littéralement, elles désignent la ville d'Asch (aujourd'hui Aš) dans le nord-ouest de la Bohême, où était née Ernestine von Fricken, avec qui Schumann était alors fiancé ; « Asch » évoque aussi le mot allemand « Asche », « cendre », faisant ainsi allusion au mercredi des Cendres, c'est-à-dire à la fin du carnaval ; ces notes dissimulent enfin le monogramme du compositeur, en utilisant son deuxième prénom, Alexander (Robert **A**lexander **S**CHumann), ou bien certaines lettres de son nom de famille (**S**CHu**M**Ann). Quand on pense à la tentative de suicide de Schumann le lundi gras 1854, les deuxième et troisième interprétations de ces notes prennent le sens étonnant d'un

sombre présage. Les trois variantes du code ASCH sont présentes dans le *Carnaval* sous d'innombrables métamorphoses et gradations, parfois cachées, parfois évidentes. Même l'accord de sixte C-Es-As (*do-mi* bémol-*la* bémol) sur lequel s'ouvre l'œuvre en offre déjà, si l'on veut, une variante. Ce code apparaît pour la première fois sous forme de motif dans la troisième pièce, « Arlequin », et on le verra même explicité dans le titre de la dixième, « A.S.C.H. - S.C.H.A. (Lettres dansantes) ». Avant cette pièce, Schumann insère entre les numéros 8 et 9 un bref intermède intitulé « Sphinx », où l'on entend les trois variantes du code en notes carrées, sans indication de rythme. Comme cet intermède n'est pas numéroté, on peut supposer qu'il était destiné à être lu et non joué (Dasol Kim ne le joue pas). Mais, si les auditeurs ne l'entendent donc pas, il importe qu'ils prennent connaissance des titres des vingt numéros qui concrétisent le programme de l'œuvre de manière presque littéraire. Ils désignent des formes musicales (« Valse noble », « Valse allemande »), des situations variées (« Réplique », « Reconnaissance », « Aveu », « Promenade », « Pause »), des personnes réelles (« Chopin », « Paganini »), des personnages de la commedia dell'arte (« Pierrot », « Arlequin ») ou des archétypes (« Coquette », « Estrella »),

mais renvoient également aux *alter ego* de Schumann, « Eusebius » et « Florestan », ou à ses propres œuvres (« Papillons », son opus 2). La « Marche des Davidsbündler contre les Philistins » qui conclut l'œuvre fait allusion aux prises de position de Schumann dans le milieu musical de Leipzig, qu'il souhaitait libérer du fardeau des idées esthétiques dépassées en fondant la *Neue Zeitschrift für Musik* (« Nouvelle revue musicale ») en 1834, avec quelques compagnons partageant les mêmes idées – dont Friedrich Wieck, son futur beau-père.

Schumann composa les *Scènes de la forêt* en 1848-1849, à une époque marquée par des tensions sociales et politiques croissantes dans la Confédération germanique. Il s'était installé en 1844 avec sa famille à Dresde, où il traversa une première grave crise de santé à la suite d'une tournée en Russie de Clara Schumann, qu'il avait accompagnée. Puis, à partir de 1846, il connut une phase créatrice extrêmement productive qui vit l'achèvement de son *Concerto pour piano* op. 54, suivi de sa *Deuxième Symphonie* op. 61, de l'opéra *Genoveva* et de la musique de scène pour *Manfred*, drame de Lord Byron. Dans les *Scènes de la forêt*, troisième œuvre pour laquelle il emploie le terme de « scène », après le *Carnaval* et les *Scènes d'enfants*,

Schumann semble se plier à une esthétique post-Biedermeier de la période allemande dite du Vormärz (allant *grosso modo* de 1830 à la révolution de 1848-1849). C'est ce qui a conduit à (més)interpréter cette suite de petites pièces de caractère, écrites pour la plupart dans une forme simple en trois parties, comme étant une suite de l'*Album pour la jeunesse* op. 68. Son arrière-plan est en réalité tissé de références littéraires subtiles, comme Schumann le révèle expressément dans la quatrième pièce, « Verrufene Stelle » (« lieu maudit »), qui est précédée de la citation de deux sombres quatrains d'un poème de Friedrich Hebbel. Le recours au topos musical de l'ouverture baroque à la française est à interpréter comme une référence poétique à deux de ses propres œuvres, les *Études symphoniques* et les *Kreisleriana*. Les déchirements de ses premières œuvres, d'une grande virtuosité, s'atténuent ici pour faire place à un délicat clair-obscur, entre mélancolie et apaisement. Ainsi, dans le célèbre et magique « Vogel als Prophet » (« L'oiseau prophète »), un *sol* mineur fataliste encadre une lumineuse partie centrale en *sol* majeur, aux allures de choral. Le cadre extérieur, par contre, exprime symboliquement la confiance et la fermeté, car le cinquième morceau, au centre de l'œuvre, porte de manière significative le titre

programmatische de « *Freundliche Landschaft* » (« Paysage souriant »). Avec sa tonalité en *si* bémol majeur, il constitue l'axe de symétrie tonale de la disposition raffinée des tonalités, noyau constructif des *Scènes de la forêt*.

La dernière composition achevée de Schumann est une série de variations pour piano, comme l'avait été sa première œuvre publiée, les *Variations Abegg* op. 1 de 1831. Les émouvants *Chants de l'aube* op. 133, dernière œuvre imprimée de Schumann, furent en effet suivis des *Geistervariationen* (« Variations fantômes ») WoO 24². Composées en février 1854, elles sont donc contemporaines de la tentative de suicide de Schumann, qui se jeta dans le Rhin depuis un pont du quartier Oberkassel de Düsseldorf le 27 février 1854, fut sauvé et ramené chez lui. Clara Schumann, à qui l'œuvre est dédiée, écrivit dans son journal intime : « Robert s'est levé à plusieurs reprises dans la nuit du 17 au 18 février et a noté un thème que lui chantaient les esprits de Schubert et de Mendelssohn, et sur lequel il a composé pour moi des variations aussi touchantes que poignantes. » Schumann y mit sans doute la dernière main dès le 28 février. Le compositeur Aribert Reimann, qui en a repris et retravaillé le thème dans ses *Sieben*

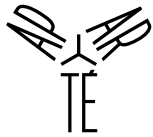
Fragmente für Orchester (« Sept fragments pour orchestre ») de 1998, était d'avis que Schumann n'avait composé que ce jour-là, après sa tentative de suicide, la cinquième et dernière variation, d'un style sensiblement différent des autres, révélant ainsi une césure. Pour Brahms, la simplicité du thème, semblable à un choral et composé dans la tonalité solennelle et trinitaire de *mi* bémol majeur, évoquait « un génie qui nous salue amicalement en s'envolant ». La répétition de la deuxième moitié de chaque variation crée une atmosphère contemplative qui rappelle le Schubert des dernières années, tandis que la polyphonie latente, explicite dans la deuxième variation, canonique, semble rendre hommage au génie de l'ami Mendelssohn Bartholdy, décédé six ans plus tôt (et donc aussi au génie de Bach). Alors que la mélodie reste toujours aisément reconnaissable dans les trois premières variations, elle s'évanouit dans la dernière. Par ses caractéristiques – d'une forme intense et vaporeuse, même graphiquement, sa sonorité oscille mystérieusement entre immobilité et mouvement, se maintenant dans un simple *piano* tout au long du morceau –, elle rappelle l'*arietta* de la dernière sonate pour piano de Beethoven, op. 111, l'un des plus

2 WoO : œuvre sans numéro d'opus.

sublimes finales à variations de l'histoire de la musique. On peut aussi y entendre comme une anticipation de l'univers sonore des pièces tardives pour piano de son héritier musical, Johannes Brahms. Ces *Variations fantômes* constituent ainsi, au sens métaphorique, un intermezzo dans l'histoire de la musique, sans lequel la musique pour piano du XIX^e siècle serait infiniment plus pauvre.

Traduction : Laurent Cantagrel





Co-production avec **BR-KLASSIK**

This work was supported by the New Faculty Startup Fund from Seoul National University

Enregistré par BR-KLASSIK du 7 au 10 avril 2025 au Studio 2 de la Bayerischer Rundfunk, Munich, Allemagne

Producteur exécutif BR-KLASSIK Falk Häfner

Direction artistique Michaela Wiesbeck

Prise de son Christiane Voitz

Enregistré en 24 bits/96kHz

Dasol Kim joue un piano Steinway modèle D.

Préparation et accord : Julian van Gogh

Photos et couverture : Shin-joong Kim

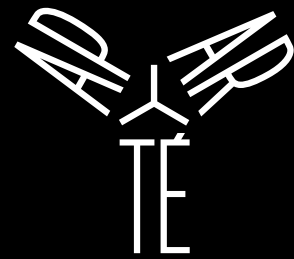
[LC] 83780

AP419 Little Tribeca © 2026 Dasol Kim · Bayerischer Rundfunk © 2026 Aparté, a label of Little Tribeca
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83780

apartemusic.com **dasolkim.com**

also available





apartemusic.com